

Capítulo 3 ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS CASTRO, DE
ANTÓNIO FERREIRA, E A BOBA, DE MARIA ESTELA
GUEDES, PARA A COMPREENSÃO DA CRISE DO TEA-
TRO MODERNO



ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS CASTRO, DE ANTÓNIO FERREIRA, E A BOBA, DE MARIA ESTELA GUEDES, PARA A COMPREENSÃO DA CRISE DO TEATRO MODERNO

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE WORKS CASTRO, BY ANTÓNIO FERREIRA, AND A BOBA, BY MARIA ESTELA GUEDES, TO UNDERSTAND THE CRISIS OF MODERN THEATER

Thiago Rodrigo de Almeida Cunha¹

Resumo: O teatro, como qualquer outra manifestação artística ou sócio-cultural, tem travado um diálogo com as necessidades que a sociedade vivencia no momento em que são produzidos textos ou outros documentos. O século XX, segundo Szondi (2001), foi marcado por uma experiência subjetiva voltada para o próprio indivíduo, em que este se preocupou com questões relacionadas à sua própria condição e a influência de fatores externos, como foi o caso da economia e política na sua vida. Tentaremos estabelecer uma comparação entre um texto de teor clássico e um texto moderno, para elencarmos diferenças quanto ao estilo e ao gênero existentes entre essas duas categorias. Para tal, foi feito um levantamento teórico sobre a trajetória do drama da Antiguidade à crise moderna, e em seguida, foram selecionadas duas obras Castro, de António Ferreira, de caráter mais tradicional, e A Boba, de Maria Estela Guedes.

Palavras chaves: Teatro moderno. Crise. Castro. A Boba. Subjetividade.

¹ Graduação em Letras e Psicologia, Especialização em Metodologia do Ensino de Língua Estrangeira e Materna e em Neuroeducação e Psicologia Educacional, Mestrado em Literatura e Interculturalidade e Doutorando em Psicologia.



Abstract: Theater, like any other artistic or socio-cultural manifestation, has engaged in a dialogue with the needs that society experiences when texts or other documents are produced. The 20th century, according to Szondi (2001), was marked by a subjective experience focused on the individual himself, in which he was concerned with issues related to his own condition and the influence of external factors, as was the case of economics and politics in your life. We will try to establish a comparison between a classic text and a modern text, in order to list differences in style and genre between these two categories. To this end, a theoretical survey was carried out on the trajectory of drama from antiquity to the modern crisis, and then two works Castro, by António Ferreira, of a more traditional character, and A Boba, by Maria Estela Guedes, were selected.

Keywords: Modern theater. Crisis. Castro. The Boba. Subjectivity.

INTRODUÇÃO

Sabe-se que o texto dramático passou por diversas mudanças ao longo de sua trajetória, da Antiguidade clássica, em que sua forma e seu conteúdo eram escolhidos conforme prescrições feitas por diversos filósofos, do qual destacamos Aristóteles, a um resgate a muita desta forma e conteúdo durante o Renascimento, até surgirem formas livres e conteúdos selecionados mediante a experimentação do próprio escritor na sociedade, principalmente a partir do século XX.

O que não se pode negar é que o teatro, assim como qualquer outra manifestação artística ou sócio-cultural, travava um diálogo com as necessidades que a sociedade vivenciava no momento em que eram produzidos textos ou outros documentos.

O século XX, segundo Szondi (2001), foi marcado por uma experiência subjetiva voltada para o próprio indivíduo, em que este se preocupou com questões relacionadas à sua própria condição e a influência de fatores externos, como foi o caso da economia e política na sua vida.



Sabe-se que cada indivíduo possui uma visão de mundo diferente e essas formas intrasubjetivas de tratar desses assuntos possibilitou a produção de textos, inclusive dramáticos, dos mais variados estilos e mais variadas ainda temáticas que culminaram no que se caracterizou como a crise do drama moderno.

Tendo em vista identificar possíveis mudanças ocorrentes na produção de textos dramáticos durante a crise do drama moderno, tentaremos estabelecer uma comparação entre um texto de teor clássico e um texto moderno, para elencarmos diferenças quanto ao estilo e ao gênero existentes entre essas duas categorias.

Para oferecer suporte às ideias identificadas, utilizamos o aporte teórico de escritores sobre o assunto, dentre eles Szondi (2001), Soares (1996), Malhadas (2003), dentre outros.

Inicialmente foi feito um levantamento teórico sobre a trajetória do drama da Antiguidade à crise moderna, e em seguida, foram selecionadas duas obras Castro, de António Ferreira, de caráter mais tradicional, e A Boba, de Maria Estela Guedes, representante da crise do drama moderno para se identificar prováveis mudanças ocorridas, quanto a aspectos textuais, seguidos de algumas considerações acerca da pesquisa.

O drama e a crise do drama moderno

O drama passou por diversas transformações ao longo da sua existência, desde o teatro de Eurípedes e Sófocles, ao teatro moderno.

Szondi (2001) afirma que o teatro moderno surgiu no Renascimento e

“representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar.”



Deste modo, percebe-se que a preocupação, diante do caos da humanidade, com relação à descrença de intervenções advindas dos céus, de se voltar para assuntos que diziam respeito ao próprio homem, foram bastante pertinentes desde esse período, bem como a intensificação de assuntos subjetivos, que refletiam a visão de mundo de cada escritor, conforme suas decisões como membro de uma sociedade.

Segundo Szondi, essas decisões pelo mundo da comunidade é que faz com que seu interior se manifeste e se torne presença dramática. Tais relações constituíam a relação intersubjetiva, e tudo aquilo que estivesse fora desta relação, como o inexprimível, o já expresso, não compunham o universo intersubjetivo do indivíduo.

O universo intersubjetivo é exteriorizado através do diálogo, e este por sua vez, após a supressão do prólogo na época do Renascimento, passou a ser o único componente na textura dramática, o que passou a ser o ponto decisivo para a distinção do drama clássico entre e a tragédia antiga e o teatro religioso medieval, entre o teatro mundano barroco e o texto de Shakespeare. (SZONDI, 2001)

Szondi, portanto, define o drama como uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento. Para ser absoluto, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. (2001, p.30)

A conversação é instituída através do dramaturgo, que está ausente no drama, e as palavras são postas através das decisões (Ent-schlüsse) [sic], pronunciadas a partir da situação e persistindo nela. O autor, pois, está ausente e as falas não provêm dele. (op.cit. p. 30)

O espectador, apesar de seu papel aparentemente passivo, por não intervir diretamente no drama, também participa da conversão dramática, pois este fala através dos personagens. Através dos personagens o espectador também participa da troca intersubjetiva, e por esta razão o teatro clássico (renascentista), diferentemente do teatro antigo com suas longas escadarias, evitou o distanciamento entre a peça e o público, e os próprios atores passaram a considerar a presença do público, e muitas



vezes interagir com eles.

O ator, bem como a sua arte, também reforçam este teor absoluto, o ator e o personagem não podem ser separados, mas ambos se unem para constituir o homem dramático.

As ideias de Szondi convergem com as ideias de Aristóteles no que diz respeito ao fato de o drama não ser a imitação do mundo, mas a própria representação de uma ação, portanto não admite citação ou variação de uma autor, pois isso tornaria a inverossímil e perderia o seu valor de primário. Assim, as decisões tomadas em uma peça histórica sempre acontecem no presente, mesmo decursos temporais em uma peça, quando remetem a mudanças de tempo, o passado ou futuro, por exemplo, pelo caráter absoluto do drama, acontecem como se houvesse várias presentes.

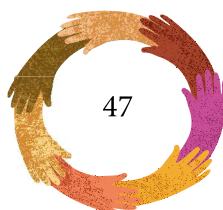
Muitas vezes, para realizar estas variações de tempo, é necessário que um personagem (eu-épico) remeta ao passado através de suas falas, ou estabeleçam mudanças na própria ambientação do cenário, como foram os casos das peças de Shakespeare. (Id. p. 33)

Aristóteles em sua Poética define tragédia como

“a representação de uma ação nobre e completa, com uma certa extensão, em linguagem poetizada, cujos componentes poéticos se alternam nas partes da peça, com o concurso de atores e não por narrativa, que pela piedade e pelo terror opera a catarse desse gênero de emoções.” (MALHADAS, 2003, p. 17)

A definição aristotélica de tragédia assemelha-se a de drama absoluto proposta por Szodi, no sentido de que ambas constituem uma representação de uma ação nobre e completa, através das falas dos atores e não por narrativas.

No entanto, o que Aristóteles preconiza é que a tragédia consiste em um gênero poético puro através dos termos que utiliza, tais como “nobre”, “completa”, “componentes poéticos”, “catarse”, “gênero de emoções”. Ou seja, o enredo, ou representação da ação (mýthos), é representado através dos diálogos dos personagens, e que a representação, que é inata ao homem, é a causa primeira do



nascimento da poesia. (MALHADAS, 2003, p. 18-19)

Na sua concepção, a ênfase é na forma dramática, ao passo que o conteúdo não era inerente a ela. Isso porque não se conhecia a história nem a dialética entre forma e conteúdo. Pode-se citar o próprio Aristóteles (apud Szondi, 2001) para ilustrar esse fato, quando afirma que “O poeta deve (...) lembrar-se de não dar forma épica à sua tragédia”.

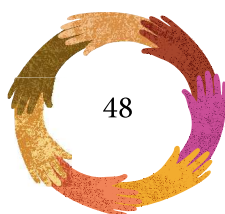
Portanto, permanece-se diante de um drama cuja forma é historicamente indiferente, e uma matéria historicamente condicionada, mas uma preconiza a outra. (SZONDI, 2001)

No entanto, mais recentemente, ao citar Hegel, Szondi menciona as problemáticas que surgem quando o enunciado do conteúdo entra em contradição com o enunciado da forma, visto que o conteúdo é variável e a forma “estática”, passamos a perceber que a própria forma pode variar conforme a historicidade da matéria. Esse fato explicaria as mudanças que ocorrem na dramaturgia moderna em detrimento das problematizações da forma dramática.

Como consequência, os escritores modernos precisam renunciar à poética sistemática (normativa), pois a concepção histórica de dialética de forma e conteúdo retira os seus fundamentos. Szondi (2001) afirma que

“Visto que a forma de uma obra de arte expressa sempre algo de inquestionável, o claro entendimento desse enunciado formal geralmente só é obtido em uma época para a qual o que era antes inquestionável se tornou questionável, para o qual o evidente se tornou problema. Dessa maneira, o drama é aqui conceitualizado nos termos de sua impossibilidade atual, e esse conceito de drama é já compreendido como o momento de um questionamento sobre a possibilidade do drama moderno.” (Id.p. 27)

Verifica-se que as exigências técnicas do drama são regidas pelas exigências das necessidades humanas, ao considerar o homem um ser histórico e, logo, provido de pensamento e ideologias,



transforma esses textos literários em documentos históricos da humanidade e passivos de adaptações conforme as ideologias e necessidades vigentes na época.

A partir do final do século XIX, percebe-se uma crise na criação dramática. Segundo Szondi (2001) o elemento intersubjetivo passa a ser substituído pelo intrasubjetivo, o fato deixa de ser relevante, e o diálogo começa a ser substituído por reflexões monológicas. “Passado e presente desembocam um no outro, o presente externo provoca o passado recordado.” (Id. p. 91)

Por sua vez, observa-se que a visão subjetiva do sujeito para com o mundo começa a deixar de existir, e a relação sujeito-objeto passa por uma transformação, pois o objeto observado é o próprio sujeito, a atenção volta para si.

Ao citar Hauptmann, Szondi afirma que a particularidade da vida é descrita por meio do extra-subjetivo, ou seja, das condições impostas a este sujeito, tais como política e economia, o presente passa a ser o que foi ou o que virá, e a ação dá lugar ao espaço condicionado, que tornou os homens vítimas impotentes.

A tradicional relação forma e conteúdo é fragmentada, pois o conteúdo é abordado conforme a experiência intersubjetiva, daí ocasionando mudanças na relação sujeito-objeto. Deste modo, nega-se também o caráter absoluto da forma e o surgimento de novas convenções: o presente não possui nenhum contexto temporal; o intersubjetivo torna-se absoluto por não ter o intrasubjetivo nem o extra-subjetivo aliados a ele; o fato torna-se absoluto, pois engloba tanto o estado interno da alma quanto o estado externo da subjetividade, constituindo a dinâmica da obra. (SZONDI, 2001, p. 93)

No século XX, verifica-se uma aproximação maior diante das temáticas, porém uma quase total dissolução da forma tradicional. A noção de tempo é apresentada através da fala monologada de um personagem, que se assemelha a de um narrador-épico, e o drama passa, mais consistentemente, a apresentar características do texto épico. Os diálogos, ou monólogos ocorrem como uma espécie de monólogo interior à semelhança do estilo épico tradicional, reforçando a contraposição narrador e objeto, tendo em vista a interioridade das personagens representadas.



A chamada “crise do drama” consiste, segundo Szondi (2001) na transição do estilo dramático puro para o contraditório, ocasionando transformações temáticas, que apesar de permanecerem os mesmos, ao se consolidarem em forma, rompem a forma antiga. Emergiram “experimentos formais”, interpretados em si mesmos, e portanto, vistos como futilidades, como modo de escandalizar o burguês ou expressão de incapacidade pessoal, mas relevantes para as mudanças estilísticas. Vê-se no épico uma tentativa de salvar a forma dramática de diversas maneiras. (Id. p. 97)

Nesta mesma tentativa, aparece na virada do século, o drama lírico, que apresenta a mesma contradição de unificação de sujeito e objeto na forma e a sua separação no conteúdo, porém de forma menos rígida. Neste gênero, o ponto central é o estado de espírito, de maneira que o personagem se coloca dentro das coisas, e as coisas dentro dele. Sujeito e objeto se unificam, a mesma identidade pertence ao eu e ao tu, ao agora e ao outrora, ou seja, os tempos se unificam, e a linguagem não é elemento temático que possa justificar-se nem ser interrompido pelo silêncio. A linguagem e a ação não coincidem. (SZONDI, 2001, p, 98)

Inês de Castro: história e mito

A história de Inês de Castro, segundo cronistas do século XVI, diz respeito ao trágico amor entre Inês de Castro e Pedro, este último, filho do rei Afonso IV, de Portugal.

Segundo relatos, Inês viera na comitiva que trazia Constança, pretendente do futuro herdeiro do reino português, o qual se apaixonou por uma das amas da sua futura esposa e rainha.

Este amor foi conduzido secretamente pelos dois, porém a desconfiança dos conselheiros do rei Afonso IV aumentava cada vez mais, e estes estavam bastante preocupados com a sucessão do reino, visto que do amor de Pedro e Inês surgiram frutos que ameaçavam tal evento, pois segundo os princípios morais da época, os filhos de Pedro e Inês foram oriundos de uma relação adúltera, e portanto, contrária às leis da igreja e de Deus.



Estes conselheiros precisavam garantir que o filho legítimo do infante, aquele do casamento entre ele e sua esposa Constança se tornasse rei.

Após o falecimento de Constança, torna-se mais evidente a relação entre os dois, e os conselheiros alegaram que era pecado a ação de Inês e ameaçadora à moral da sociedade, convenceram o rei a executar a morte dela, para que servisse de exemplo para que ninguém ousasse cometer semelhante ato, e após muita exigência, o rei cedeu.

Não se sabe ao certo se ela foi apunhalada, enforcada ou degolada. Sabe-se apenas que foi sepultada em Coimbra e Pedro, ao saber de sua morte, sentiu muita tristeza e revolta, e ao tornar-se rei, mandou construir um túmulo luxuoso em Alcobaça, e transferiu os seus restos mortais para lá. Em frente a este túmulo ordena que seja construído um outro para que fosse enterrado ao morrer.

Pedro persegue os causadores da morte de Inês, inclusive alguns exilados em Castela, e vingava a sua morte, arrancando-lhes o coração.

A partir deste trágico acontecimento histórico surgiram lendas e mitos, dentre eles, o de que Pedro promovera a coroação de Inês depois de morta, através de um cortejo fúnebre, e a do amor-paixão, amor que extrapola todos os limites sociais e de dimensão imensurável, como também, a que segundo Hosakabe (1998), relata sobre o sentimento de origem portuguesa da saudade, que surgiu a partir deste relacionamento entre Inês e Pedro, tais lendas e mitos são justificados, segundo Hosakabe (1998) a partir da anulação de uma verdade vivida historicamente, para uma verdade culturalmente necessária.

As obras Castro e A Boba

A obra Castro de António Ferreira confere um teor renascentista e retrata um acontecimento histórico da morte de Inês de Castro.

A obra inicia-se pela conversa entre Inês e sua ama, ao revelar-lhe o amor que sente por Pe-



dro e o dele por ela, apesar de não poderem torná-lo público devido à posição de Pedro.

Em seguida, este diálogo começa a apresentar uma tensão, quando ela descreve um sonho que tivera de, ao caminhar com seus filhos em um bosque escuro, ser atacada por lobos que lhe rasgavam o peito e mataram, deixando-lhe apenas o sentimento de saudade.

Depois, o Coro anuncia-lhe que o seu sonho se realizará e que o rei Afonso mandara-lhe buscar.

Ao ser levada diante do rei, ela admite a relação que vem mantendo secretamente com Pedro, porém pede-lhe para que ambos sejam perdoados, visto que o sentimento que fez com que cometessem adultério foi o amor, e que este sentimento era verdadeiro e maior que eles. Pede-lhe também para que, caso seja punida, que poupe os seus filhos, pois não tinham culpa de seus atos, e o rei, diante de comovente acontecimento, se vê, a princípio, sensibilizado e a deixa ir.

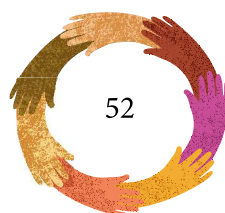
Contudo, levados pela razão, os conselheiros do rei o convencem de que a absolvição da moça corresponde a um equívoco cometido pelo rei, e que seu ato representará uma vergonha para o futuro da nação.

O rei, portanto, ao mesmo modo que Pôncio Pilatos na Bíblia, deixa a julgo dos conselheiros o destino que podem conferir à Inês, e estes decidem matá-la.

A peça termina com a notícia relatada a Pedro, através de um mensageiro, e este demonstra, através de sua última fala, que também é a última fala do texto, quanta tristeza o seu afastamento lhe causara, e sente-se culpado pela sua morte, e jura vingança aos causadores e o juramento de que os filhos dos dois serão infantes.

Esse texto possui características do estilo clássico sob bastante influência do teatro de Sófocles e Eurípides. No entanto, Soares (1996) afirma que a pureza deste estilo foi revestida pelo modelo senequiano, no qual percebe-se um tom retórico e sentencioso, de pendor moralizante, conforme a filosofia estoica. (Id. p. 22)

Verifica-se um teatro moldado ao gosto da época, de inspiração religiosa e bíblica, com



raízes medievais, mas também profano, de assunto mitológico ou nacional imbuídos de uma dramaturgia latina.

Uma das principais razões para sofrer tamanha influência, segundo a autora, foi o fato de muito textos de Aristóteles e Horácio, em especial, serem traduzidos nesta época, e daí o surgimento de muitas obras seguirem os preceitos clássicos da Poética.

A tragédia de caráter Sofonisba, de uma geração que precede Aristóteles, influenciou a produção teatral renascentista quanto à criação da tragédia à maneira grega, no que diz respeito ao ritmo e métrica utilizadas, marcados pelo trimetro iâmbico e os versos hendecassílabos soltos, de tons líricos e suaves.

Na obra Castro, além de características como métrica livre, iâmbico e o lirismo presentes principalmente nas falas de Castro e de Pedro, podemos identificar também a presença do Coro, que também é característico do teatro clássico, com seu caráter linguístico e ideológico e bastante evidente nesta obra.

O Coro das moças de Coimbra são recorrentes na obra de Ferreira, e representam de forma imparcial na peça, a voz do senso comum de comoção e simpatia pela protagonista e o seu futuro trágico. Nesta obra fazem reflexões sobre o seu futuro e fazem o público se compadecer como papel dela na obra.

É possível perceber o julgamento/avaliação que o Coro faz do destino de Inês, por exemplo, em:

Já morreu Dona Inês, matou-a Amor;
Amor cruel! se tu tivesses olhos
Também morrerias logo. Ó dura morte,
Como ousaste matar aquela vida?
Mas não mataste: melhor vida, e nome



Lhe deste do que cá tinha na terra.

(p. 151)

Uma outra característica da influência clássica na obra Castro é a divisão do texto em atos, segundo Soares (1996), era comum haver normalmente cinco atos, e assim também está dividida esta peça.

Pode-se comprovar, segundo afirma Soares (1996), a presença de alguns princípios aristotélicos, tais como: 1) o verossímil e o necessário, pois estamos diante de uma obra que retrata uma história vivenciada por personagens que representaram pessoas que fizeram parte da história nacional de Portugal, bem como o patético foi conferido através do conflito social entre o amor parental, ou de homem para mulher, e a razão de Estado, no qual esta última prevalece; 2) A dignidade da heroína trágica, que seguindo os princípios da verossimilhança e da necessidade, encara com bravura e coragem o destino/julgamento que lhe confere um nome engrandecido; 3) A peripécia, que corresponde à mudança de fortuna, em que nesta obra percebe-se que a própria paisagem torna-se reveladora à mudança de fortuna da personagem Inês, quando observamos que em seu recinto (locus amoenus) tudo está na sua normalidade, mas quando entram em cena D. Afonso e seus conselheiros, tudo muda; 4) A economia dramática e o sentido estético também, como já foi mencionado antes, conferem-lhes um teor clássico, pois a distribuição das falas propiciam um dinamismo no texto, evitando assim, uma narrativa fastidiosa e repetitiva. (SOARES, 1996, p. 31-35)

Além destes princípios, podem-se identificar outros citados por Malhadas (2003) em seus esclarecimentos sobre as partes do enredo e o trágico, segundo Aristóteles. Além de peripécia, que foi mencionada, podemos também citar o reconhecimento, ou seja, a conversão da ignorância ou conhecimento de uma relação de aliança ou hostilidade entre as personagens, e o patético, que corresponde a uma ação que causa dano ou sofrimento, como as mortes em cena, os ferimentos e tudo quanto a



isso se assemelhe.

Na tragédia Castro, podemos identificar o reconhecimento no momento em que Inês se dá conta de que o rei mandou-lhe buscar, de modo que a visão que tivera em seu sonho se realizará e ela será morta.

Neste momento, se dá conta da crueldade do rei, e que os seus interesses políticos prevalecem ao de sua família. Isto pode ser observado através do diálogo entre Inês e a ama em:

AMA

Cumpriram-se teus sonhos.

CASTRO

Sonhos tristes!

Sonhos cruéis! Porque tão verdadeiros

me quisestes sair? Ó sprito meu,

como não creste mais o mal tamanho

que crias e sabias? Ama, fuge,

Eu fico, fico só, mais inocente.

Não quero mais ajudas, venha a morte.

Moura eu, mas inocente. Vós, meus filhos.

Vivireis cá por mim, meus tão pequenos

que cruelmente vêm tirar de mim.

Socorra-me só Deos, e socorrei-me

vós, moças de Coimbra. Homens, que vedes

esta inocência minha, socorrei-me.

Meus filhos, não choreis: eu por vós choro.

Lograi-vos desta mãe, desta mãe triste,



enquanto a tendes viva. E vós, amigas,
cercai-me em roda todas, e, podendo,
defendei-me da morte que me busca.

(p. 132-133)

Conforme as teorias de Szondi (2001) sobre a estética histórica do drama e a poética dos gêneros, podemos perceber nesta obra o quanto a forma e a escolha do conteúdo está próxima àquelas da Antiguidade clássica, a estrutura do texto quanto a sua divisão em atos e a distribuição das falas, conferindo um caráter dramático ao texto.

Porém, sabe-se que grande parte dos temas escolhidos pelos escritores clássicos diziam respeito a questões morais da sociedade grega e mitologia. Na peça *Inês*, apesar de haver uma preocupação com um tema nacional, verifica-se que não há uma reprodução ou adaptação de um assunto grego, e que os valores morais desta obra obedecem preceitos cristãos com relação ao casamento e ao adultério.

É possível perceber, portanto, um certo afastamento tanto com relação à forma, visto que o texto não possui um prólogo, quanto também relacionado ao conteúdo, conforme mencionado no parágrafo anterior.

Com relação ao gênero, percebe-se que é dramático lírico, pelo tom que está presente nas falas das personagens, a predominância da linguagem emotiva e a dinâmica marcada pela troca intersubjetiva das personagens na construção da temática central da peça, que seria a trágica morte da personagem *Inês de Castro*, bem como a presença da intersubjetividade do próprio autor, diante de sua visão de um objeto de análise, a própria personagem *Inês*, revelando também, de forma implícita, como ele e a própria sociedade em que viveu percebe este tema.

A obra *A Boba*, de Maria Estela Guedes, corresponde a um monólogo de uma boba da corte



do rei Afonso, a anã Miguéis, que foi destinada a viver na lixeira (recycle bin) de um computador.

Ao sair da lixeira, a anã faz confissões seríssimas da corte portuguesa, sobre as relações que mantinha com Pedro e Afonso e assumindo que, por inveja, foi ela quem convenceu D. Afonso a ordenar a morte de Inês de Castro.

A boba revelou que o rei Afonso sempre maltratou Pedro, desde criança, pois sentia inveja do filho, e que ao saber da relação entre Pedro e Inês, por ciúmes que sentiu por Inês, por ser apaixonado por ela, ordenou-lhe a morte para causar o sofrimento do seu filho, haja visto a predileção dela por Pedro.

Diferentemente da peça Castro, de Ferreira, A Boba é dividida em atos representados por cada insônia vivenciada por Miguéis e o despertador, último ato, que finaliza com o recolhimento de Miguéis à lixeira do computador.

O cenário é um computador gigante e o teclado é onde ela permanece sentada contando os fatos da coroa e tecendo observações pessoais da trágica morte de Inês.

A personagem, a anã, única personagem presente na peça, possui a cabeça grande, e sabe tocar instrumentos musicais e cantar. A sua anormalidade pode conferir uma metáfora aos acontecimentos “anormais” que são descritos, ou ao seu próprio comportamento diante dos outros personagens.

Os demais personagens são apenas citados por ela e incluem Inês, Pedro, Afonso e seus conselheiros, cujos atos são narrados e avaliados por ela mesma.

No que diz respeito à crise do drama, caracterizado pela dissociação da forma e do conteúdo, ou a prevalência de apenas um destes elementos do texto dramático, proferida por Szondi (2001), pode-se afirmar que esta obra seria tipicamente uma representação desta crise.

Estamos diante de uma obra que não apresenta a maioria das características do formato do texto dramático clássico, quanto às divisões clássicas, o texto é constituído por prosa e poemas, o seu enredo não possui peripécia, reconhecimento ou ato patético, pois não existe uma heroína ou herói



histórico. Não há a presença de diálogos entre personagens, o texto consiste em um monólogo longo, a verossimilhança se dá na história dentro da história, naquela que é contada por Miguéis, e não na que ela é personagem principal.

Não existe a presença do coro, e percebe-se que a linguagem intersubjetiva, mostrando pontos de vista diferentes a partir de personagens diferentes, inclusive o próprio autor, é resumida na visão intersubjetiva do autor, disfarçada pelo intrasubjetividade da personagem, visto que a sua fala revela acontecimentos e julgamentos pessoais diante do objeto observado, quando percebemos que o sujeito (a personagem) também faz parte desse objeto, o que portanto, nos leva a crer que em vários momentos, sujeito e objeto dizem respeito à própria personagem (suas experiências).

O gênero corresponde a dramático épico, visto que a personagem é o eu-épico do próprio texto e ela mesma conta acontecimentos que se sucederam a outros personagens e que estes acontecimentos se relacionavam com ela própria.

O Coro, de uma certa forma, se consideramos assim, poderia estar representado pelas músicas que a anã canta, por conter temas do senso comum, e algumas vezes percebe-se que o monólogo se transforma em uma espécie de diálogo em que a própria anã se apropria das falas de outras personagens.

É permitido observar ainda, à semelhança dos textos clássicos, um forte moralismo, mas que diferentemente do texto Castro, diz respeito não ao julgamento do amor de Pedro e Inês, mas com relação ao pai sentir inveja do filho, o filho não gostar do pai, ou seja, temas que diziam respeito a laços familiares, honra da família, pelo fato de Afonso não se merecedor do bondosos pais e esposa que possuía, por se egoísta e pensar só em si, etc.

Deve-se citar também o caráter cômico que o texto assume, o que confirma, segundo Szondi (2001), que o teatro se adapta às necessidades da sociedade de cada época. Este texto escrito em 2006, sobre um tema do século XIV, apesar da ideia trágica da morte de Inês, é tratado de forma engraçada através da sátira que a anã faz aos personagens do passado, inclusive uma linguagem repleta de obs-



cenidades, que talvez tivesse o intuito de atrair o público de hoje em dia.

O tempo cronológico é indefinido e não é central no texto. Estamos diante de uma personagem do presente, relatando um fato histórico do passado, em que as personagens são trazidas à tona como se ainda estivessem vivas e fizessem parte da vida da anã, pois são resgatadas através da lembrança que esta tem com relação a eles.

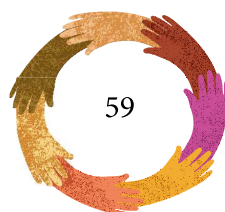
Deste modo, como defendia Szondi (2001), o tempo é sempre o presente, visto que os fatos passados (ou futuros) são revividos através da memória do narrador (eu-épico) no tempo em que a peça é exibida, como se o público estivesse em uma outra época e os fatos fossem reais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi de verificar de que maneira a crise vivenciada pelo drama a partir do século XX ocasionou mudanças na produção de textos teatrais escritos durante esta época, mediante a comparação entre um texto próximo aos ideais clássicos e um texto moderno.

Foi possível observar que mudanças consideráveis, tantos relacionados à estrutura do texto no que diz respeito ao estilo, gênero, e características pertinentes ao enredo, como as propostas por Aristóteles, em sua Poética, foram suprimidas, aos poucos, com o passar do tempo, ocasionando a predominância de gêneros dramáticos que na Antiguidade e durante o Renascimento não eram predominantes, como é o caso do dramático épico, que possui características peculiares como a redução ou ausência de diálogos, substituídos pelo monólogo, ou monólogo interior, a atemporalidade, visto que a ideia de tempo cronológico é revertida pela ideia de tempo psicológico, vindo à tona apenas acontecimentos conforma a memória do narrador, bem como a substituição da intersubjetividade coletiva pela intrasubjetividade, que corresponde a uma forma de intersubjetividade, mas que apresenta apenas um ponto de vista devido à ausência de outras personagens no texto.

Isso foi possível verificar através da análise da obra *A Boba*, que poderia ser tida como uma



representante desta crise do drama, por apresentar as características mencionadas anteriormente, e por também apresentar uma linguagem distante da utilizada em textos clássicos, repleta de obscenidades e duplo sentido, bem como por apresentar uma temática bastante peculiar que seria a de uma anã focando sobre um fato que ocorrera com ela e outros personagens em uma outra época, como também a ideia futurística do cenário, representando o mundo virtual no qual a sociedade está inserida hoje em dia, possibilitando assim, que a personagem aparece e desapareça diante de uma tela de computador, ou torne-se real ao sair da tela.

O presente trabalho contém informações importantes, que podem contribuir satisfatoriamente para outros estudantes de Letras ou de artes cênicas, pois trata de um tema pertinente para ambas as áreas, que é a crise do drama, podendo ser utilizado como referência para outros trabalhos de cunho acadêmicos.

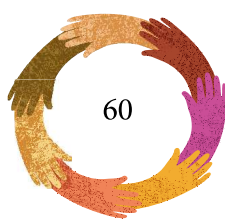
REFERÊNCIAS

GUEDES, Maria Estela. *A Boba*. Lisboa: Apenas, 2006.

HOSAKABE, Haqira. A pátria de Inês de Castro. In: IANNONE, C.A., GOBBI, M. V. Z. & JUNQUEIRA, R. S. (orgs.) *Sobre as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: Fundação Editora da UNSP, 1998.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega: o mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SANTOS, Gilda. Sobre a que “depois de morta foi rainha”. In: *Saudade de Inês de Castro*. Recife: Bagaço, 2005.



Estudos Interdisciplinares

SOARES, Nair de Nazaré Castro. Introdução à leitura da Castro de António Ferreira. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

SZONDI, Peter. Estética histórica e poética dos gêneros. In: Teoria do drama moderno. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.p.23-28.

_____. Estética O drama. In: Teoria do drama moderno. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.p.29-34.

_____. Estética Teoria da mudança estilística. In: Teoria do drama moderno. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.p. 91-98.

